

ZUM PROBLEM DER "FORM" BEI DEBUSSY
(Untersuchungen am Beispiel der Klavierwerke)

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der
Universität Zürich

vorgelegt von
MARIA PORTEN
Bundesrepublik Deutschland

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Kurt von Fischer

MUSIKVERLAG EMIL KATZBICHLER · MÜNCHEN · 1974



Digitized by the Internet Archive
in 2026

ZUM PROBLEM DER "FORM" BEI DEBUSSY

(Untersuchungen am Beispiel der Klavierwerke)

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der
Universität Zürich

vorgelegt von
MARIA PORTEN
Bundesrepublik Deutschland

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Kurt von Fischer

MUSIKVERLAG EMIL KATZBICHLER · MÜNCHEN · 1974

TEILDRUCK

Die vollständige Dissertation erscheint im Musikverlag Emil Katzbichler
als Band 28 der Reihe "Schriften zur Musik". ISBN 3 87397 034 1



VORWORT

Man hat in der musikwissenschaftlichen Literatur die Frage nach der Form bei Debussy lange Zeit entweder gar nicht gestellt oder sie als sekundäres Problem aufgegriffen und summarisch beantwortet, ohne genaue Strukturanalysen vorzunehmen. Diese Vernachlässigung erklärt sich aus der Tatsache, daß man Debussys Musik zeit seines Lebens und zum Teil noch in jüngeren Darstellungen als impressionistisch abgestempelt und den Impressionismus grundsätzlich als formlos deklariert hat. Das wiederum hängt damit zusammen, daß man den Begriff Form zu eng faßte, nämlich als Formmodell. Erst in den letzten Jahren wurde das Versäumte nachgeholt: Man begann nach dem *Formprozeß* zu fragen und einzelne Werke Debussys strukturell zu analysieren. Auf der Basis dieser Einzelanalysen wurde die vorliegende Arbeit möglich. Der Aufbau ergab sich aus der oben geschilderten Situation von selbst: Zusammenstellen bisher vorhandener Theorien und Ergebnisse, theoretische Äußerungen Debussys zum Formproblem, exemplarische Analysen, schließlich der Versuch, generelle Aussagen über Debussys formales Gestalten zu machen.

Die Anregung zu dieser Arbeit erhielt ich von Professor Dr. Kurt von Fischer, der in seiner Debussy-Vorlesung an der Universität Zürich interessante neue Aspekte zur Diskussion stellte und mich bei der Ausführung meiner Arbeit durch Kritik und Aufmunterung unterstützte. Ich möchte Herrn Prof. von Fischer an dieser Stelle meinen herzlichen Dank aussprechen.

Mein Dank gilt auch meinen Kommilitonen aus dem Doktoranden-Seminar für ihre Diskussionsbereitschaft und Herrn H. U. Lehmann, der mir freundlicherweise seine Notizen zur Debussy-Vorlesung von Pierre Boulez zur Verfügung stellte.

Zürich, im Juni 1972

Maria Porten

INHALT

	Seite
VORWORT	3
EINLEITUNG	
I. ÜBERSICHT ÜBER VERSCHIEDENE INTERPRETATIONEN DER FORM BEI DEBUSSY	7
1. Theorien von Godet bis Schnebel	7
2. Debussys Äußerungen zum Problem der Form	13
II. BEMERKUNGEN ZUR METHODIK DIESER ARBEIT	
1. Vorüberlegungen zum Formbegriff	23
2. Vorläufige Analyse von "La Soirée dans Grenade" zu Demonstrationszwecken	26
HAUPTTEIL	
ERSTES KAPITEL: DAS BAUMATERIAL	
1. DIE MUSIKALISCHEN FORMKOMPONENTEN UND IHRE BEDEUTUNG FÜR DEN FORMPROZESS	31
1. Tonhöhe (Melos)	31
Beschreibung der melodischen Linien bei Debussy	
Definitionsprobleme (Die Modellvarianten)	
Die Funktion der Modellvarianten im Formprozess	
Zusammenfassung	38
2. Farbe (Harmonik)	40
Das Nebeneinander von harmonischen Feldern	
Der harmonische Grundplan	
Nuancierung. Erweiterung des Materials. Farbmischung.	
Lineares und vertikales Hören	
Statistische Harmonik	
Zusammenfassung	49
3. Organisation der Zeit (Rhythmik)	49
Begriff der Zeit, des Metrums, des Rhythmus	
Freie Rhythmen und uhrenzeithaftes Metrum	
Rhythmische Struktureinheiten	
Zusammenfassung	55
4. Die Dynamik	56
5. Die Dichte	58
6. Die Verselbständigung der Bewegung	60
II. DAS ZUSAMMENWIRKEN DER EINZELNEN FORMKATEGORIEN	63
ZWEITES KAPITEL: GESTALTUNGSPRINZIPIEN	
I. DEBUSSY UND DIE ÜBERKOMMENEN TECHNIKEN	65
II. DEBUSSYS REIHUNGSTECHNIK	69
1. Definition der Reihung	69
2. Reihung bei Debussy	70
Analysen im Hinblick auf die Reihung	
Methoden der Reihung: Wiederholung, Veränderung, Kontrast	

DRITTES KAPITEL: FORMEN UND IHRE GLIEDERUNG

I.	DIE ELEMENTAREN FORMERLEBNISSE	82
1.	Typen von Anfängen	82
	Ausschnittsbeginn	
	Anfang als Vorbereitung	
	Abgeschlossene Einleitung	
2.	Schlüsse	87
	Das Problem des Endes	
	"Reprisen"	
	Zusammenfassung	89
II.	TEILIGKEIT	90
1.	Das Problem der Großteile und ihrer Beschreibung	90
2.	Formtypen	
	Abrundung in dreiteiligen Formen	
	Nebenordnung und offene Reihungen	
	Komplizierte Mosaikbildungen	
3.	Zusammenfassung	96

VIERTES KAPITEL: DIE ENTWICKLUNG DER FORM IN DEBUSSYS SCHAFFEN

I.	JUGENDWERKE	97
1.	Äußerungen des jungen Debussy	97
2.	Das Problem der Originalität	99
3.	Auseinandersetzung mit alten Formmodellen	103
II.	DIE FORMALE ENTWICKLUNG SEIT DEN "ESTAMPES"	106
1.	Wahl der Titel	107
2.	Das Problem von Impression und Transposition	108
3.	Aufzeigen der Entwicklung durch Gegenüberstellung von Werken aus verschiedenen Epochen	110

SCHLUSS

	Zusammenfassung	113
--	-----------------	-----

	LITERATURVERZEICHNIS	116
--	----------------------	-----

	VERZEICHNIS DER ZITIERTEN KLAVIERWERKE	120
--	--	-----

SCHLUSS

Zusammenfassung

Wie der Baumeister, der, weil er etwas ganz Neuartiges schaffen will, zunächst das Material sichtet und alle diejenigen Steine verwirft oder zerschlägt, die durch ihre besondere Gestalt auf eine bestimmte Bauweise festgelegt sind, so versucht auch Debussy, allzusehr vorgeformte Elemente zu umgehen. Sein musikalisches Baumaterial muß flexibel sein, damit es dazu taugt, all die Nuancen zu ermöglichen, die sein eigenwilliger Entwurf vorzeichnet.

Wir versuchten im ersten Kapitel aufzuzeigen, in welcher Weise die elementaren Formkategorien im Hinblick auf dieses Ziel verändert werden: Das Melos muß sich nicht mehr den Gesetzen der Periodizität und den Regeln von Vordersatz und Nachsatz unterwerfen und sich zu einem geschlossenen Thema präzisieren. Debussy läßt es statt dessen für eine vielfältige Variantenbildung "offen".

Im harmonischen Bereich entzieht Debussy sich dem Zwang der Funktionsharmonik (durch Emanzipation der Dissonanz, durch Aufgabe der Stufenhierarchie und damit der Verpflichtung zur Modulation) und verwendet statt dessen statischere, aber flexiblere assoziative Klangverknüpfungen. Es ergeben sich harmonische Felder, die schon auf statistische Arbeitsweise vorausweisen.

Anstelle einer periodischen Taktmetrik bestimmen unsymmetrische rhythmische Gruppenbildungen die Ordnung der Dauer. Die sekundären Elemente gewinnen an Bedeutung. Mit dem Hervortreten des einzelnen Klanges an sich beginnt man nach der Klangfarbe und der Dichte zu fragen. Es gibt zwei Erscheinungsformen von Dichte: quantitative Dichte - größere oder geringere Zusammenballung von Klangmassen - und qualitative Dichte - d. h., die den Grundplan des Werkes mehr oder weniger zur Erscheinung bringenden Dichtegrade, den Wechsel von bedeutenden und weniger bedeutenden Augenblicken.

Wir wiesen wenigstens andeutend darauf hin, daß auch Dynamik und Artikulation planvoll in den Formprozeß eingesetzt werden und daß die Bewegung an sich in einigen Stücken thematisiert wird. Alle Formkategorien präsentieren sich in reicher Nuancierung. Sie scheinen in vielen möglichen Abwandlungen ein virtuell zugrunde liegendes, also faktisch oft gar nicht zu hörendes Modell zu verwirklichen. Wir sprachen daher in Anlehnung an Wörner von Modellvarianten. Die melodischen, rhythmischen usw. Modellvarianten können in derselben Richtung, also z. B. steigernd oder diminuierend wirken. Dann entsteht der Eindruck von erhöhter Spannung und Zielgerichtetheit. Sie können aber auch, wie das bei Debussy sehr häufig der Fall ist, gegeneinander verlaufen, sich gleichsam gegenseitig aufheben. In diesem Fall ergibt sich ein Spannungsausgleich und damit ein Eindruck von Statik.

Mit der Umgestaltung der Formkategorien ergeben sich besondere Kompositionstechniken. Wir stellten fest, daß Debussy in hervorragendem Maße das Prinzip der Reihung verwendet. In der Reihe sind die Glieder durch Wiederholung, Ähnlichkeit oder Kontrast aufeinander bezogen. Die Wiederholung kommt vor als: "réduplication" - Verdopplung eines meist kurzen Gedankens gleich nach seinem ersten Auftreten - und als "réitération" -

Wiederholung an späterer Stelle, nachdem sich inzwischen andersartiges ereignet hat (nach Ruwet). Die wörtliche "réitération" kommt, abgesehen vom Frühwerk oder von parodistischen Stellen, fast nie vor. Ebenso ist der Kontrast weit häufiger eine entfernte Variante als absoluter Gegensatz.

Indem so die Extreme (Wiederholung und Kontrast) relativiert werden, gewinnt das Prinzip der Ähnlichkeit an Bedeutung. Debussy reiht also mehr oder weniger Ähnliches. Durch diese die Spannung abbauende Kompositionsweise verliert die Musik an Finalität. Man könnte diese Arbeit des Zusammensetzens mit der Mosaiktechnik der bildenden Kunst vergleichen (v. Fischer). Debussy geht nicht von einem Einzelnen aus und entwickelt dieses vor dem Hörer zu einem Vielfältigen, sondern man hat den Eindruck, als führe er Vielfältiges vor und überlasse es dem Hörer, aus dieser Gegenüberstellung vieler Möglichkeiten seinen einfachen Grundriß zu erraten. Wir sprachen hier, in Anlehnung an Stockhausen, von Ansätzen zu statistischer Kompositionsweise. Um den geistesgeschichtlichen Hintergrund dieser Denkweise anzudeuten, wiesen wir auf den dem Impressionismus nahestehenden Philosophen Mach hin, der die Existenz eines "Dinges-an-sich" leugnet, und der als wirklich Gegebenes nur die momentanen Erscheinungen gelten läßt.

Nun folgt aus diesen Gegebenheiten nicht, daß Debussys Musik zu einer willkürlichen Reihung von ähnlichen Impressionen wird. Vielmehr zeigt sich, mit zunehmender technischer Meisterschaft, eine immer eindrucklichere Tendenz zur Konstruktion. Debussy fängt die Impressionen zwar in der Gestalt der Modellvarianten ein, aber er setzt diese nicht nur hin, sondern er verklammert und gruppiert sie, und zwar nach musikalischen Gesichtspunkten. Damit geht er im Laufe seiner Entwicklung über den reinen Impressionismus weit hinaus. Um das zu belegen, untersuchten wir das Spannungsgesfälle einiger Stücke und vor allem einige Anfänge und Schlüsse. Man hat ein Anfangs- und Schlußerlebnis, allerdings wirkt der Anfang meist als Einstimmung in die Atmosphäre des Stückes, als Vorbereitung, als ein Einblenden in ein laufendes Geschehen, und der Schluß wirkt als Verklingen im Raum. Anfang und Schluß sind meist durch Entsprechung aufeinander bezogen und durch relativen Kontrast von einem oder mehreren Mittelteilen abgesetzt. Indem Debussy so die "elementaren Formerlebnisse" (Erpf), nämlich Anfang und Schlußerlebnis, vermittelt, indem er eine mehr oder weniger deutliche Gliederung schafft und die Teile auf einen - zwar manchmal nicht unmittelbar zu erfassenden, aber immer vorhandenen - Grundplan bezieht, werden seine Strukturen zu Formen. Seine Formen sind also keine Ausfüllung allgemeiner Formmodelle, sondern die Form entsteht in der Komposition eines Werkes jedesmal neu. Sie scheint sich als einfacher Grundriß aus dem Arbeitsprozeß zu ergeben. Sie ist in ihren Grundzügen gewöhnlich sehr einfach und fast immer "abgerundet" (vorwiegend dreiteilige oder leicht überschaubare mehrteilige Reihungsformen), dagegen sind die Strukturen innerhalb des Werkes meist komplex und überaus differenziert. Wir versuchten, die Stellung von Debussys Formen zwischen geschlossenen und offenen Formtypen mit dem Begriff "abgerundete Episodenform" zu charakterisieren.

Ein Überblick über Debussys Schaffen zeigte, daß sein Werk vielschichtig ist. Nach eklektizistischen Anfängen fächert es sich auf in eine Gruppe von locker gefügten, eher "impressionistisch" anmutenden Stücken mit schwacher formaler Spannung und in eine Gruppe von Stücken, die stren-

ger geplant wirken; in denen die möglichen Impressionen durch musikimmanente Spannungen zusammengefügt werden. Es war zwar nicht möglich, die beiden Gruppen chronologisch streng voneinander zu trennen, trotzdem aber zeigte es sich, daß bei Debussy die Entwicklungstendenz von aneinandergereihten Impressionen zu deren konstruktiver Verfestigung führt.

Anstatt zu sagen: Debussys Musik hat Form, wird man richtiger sagen: Jedes einzelne Werk ist Form.

LITERATURVERZEICHNIS

Die folgende Liste enthält nur diejenigen Werke, die in der Arbeit zitiert wurden.
 Vorbemerkung: C. I. bezieht sich auf eine Sammlung von Vorträgen, die bei den 'Colloques internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique, Sciences Humaines' über das Thema "Debussy et l'Évolution de la Musique au XX^e Siècle", Paris, 24.-31. 10. 1962, gehalten und von Edith Weber herausgegeben wurden. Zitierte Aufsätze werden im folgenden einzeln aufgeführt.

- | | |
|-------------------|---|
| Theodor W. ADORNO | Form in der Neuen Musik, in: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Bd. X, Mainz 1966, S. 9 |
| ders. | Nervenzpunkte der neuen Musik, ausgewählt aus Klangfiguren, rororo 333, Hamburg 1969 |
| Julia D' ALMENDRA | Les modes grégoriens dans l'œuvre de Claude Debussy, Paris 1950 |
| Ernest ANSERMET | Le langage de Debussy, C. I. S. 37 |
| Jean BARRAQUÉ | Debussy ou l'approche d'une organisation autogène de la composition, C. I. S. 83 |
| ders. | Debussy, Rowohlts Monographien, Nr. 92, Hamburg 1964 |
| Peter BENARY | Das impressionistische Raumgefühl als Stilmittel bei Debussy, Kongressbericht Kassel, 1962 |
| Friedrich BLUME | Artikel 'Form' in MGG IV, 1955, Sp. 523 |
| Pierre BOULEZ | Vorlesungen (nach den Skripten von H. U. Lehmann) |
| Jacques CHAILLEY | Apparences et Réalités dans le langage de Debussy, C. I. S. 47 |
| C. I. | s. o. unter Vorbemerkung |
| Alfred CORTOT | La musique pour piano de Claude Debussy, in: La musique française de piano, Paris 1930 |
| Carl DAHLHAUS | Artikel 'Melodie', MGG IX, 1961, Sp. 25-54 |
| Werner DANCKERT | Claude Debussy, Berlin 1950 |
| Claude DEBUSSY | Monsieur Croche et autres écrits, édition complète de son œuvre critique avec une introduction et des notes par François Lesure, Paris 1971 |

- Claude DEBUSSY
Lettres de Claude Debussy à son éditeur, édité par J. Durand, Paris 1927
- ders.
Lettres de Claude Debussy à André Messager, recueillies et annotées par Jean A. Messager, Paris 1938
- Ernst DECSEY
Claude Debussy, Biographie, Graz 1936
- Ulrich DIBELIUS
Moderne Musik 1945-1965, München 1966
- Marcel DIETSCHI
La Passion de Claude Debussy, Neuchâtel 1962
- Herbert EIMERT
Debussys "Jeux", in: Die Reihe, Heft 5, Wien 1959, S. 5
- Maurice EMMANUEL
Carnet, 1889-90
- Hermann ERPF
Form und Struktur in der Musik, Mainz 1967
- Ladislav FABIAN
Claude Debussy und sein Werk, München 1923
- Guy FERCHAULT
Claude Debussy, Musicien français, Paris 1948
- Kurt von FISCHER
Das Zeitproblem in der Musik, in: Das Zeitproblem im 20. Jahrhundert, Sonderdruck für Ringvorlesung, Zürich 1964
- ders.
Debussy und die Sonate, NZZ 19. 8. 1962
- ders.
Vorlesung über Debussy, Universität Zürich, WS 1971/72
- Françoise GERVAIS
Debussy et la tonalité, C.I. S. 47
- dies.
La notation d'Arabesque chez Debussy, in: RM X, 4, 1958
- Robert GODET
Cinq lettres de Godet à Debussy, in: Textes et Documents, édité par François Lesure, Numéro special de RM1, Paris 1962, S. 85
- Wilibald GURLITT
Form in der Musik als Zeitgestaltung, in: Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Mainz, Jg. 1954, Nr. 13
- Erwin HARDECK
Untersuchungen zu den Klavierliedern Claude Debussys, Regensburg 1967, = Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 44
- Martin HEIDEGGER
Der Ursprung des Kunstwerkes, Ausgabe Reclam, Stuttgart 1960
- Karol HŁAWICZKA
Musikalischer Rhythmus und Metrum, in: Mf XXIV, 4 1971, S. 385
- Hans HÖPFEL
Das Klavierwerk Claude Debussys. Versuch einer stilkritischen Analyse, Diss. Innsbruck 1952
- Albert JAKOBIK
Die assoziative Harmonik in den Klavierwerken Claude Debussys, Diss. Berlin 1940, Würzburg 1940

- Vladimir JANKÉLÉVITCH Debussy et le Mystère, Neuchâtel 1949
- Stefan JAROCINSKI Quelques aspects de l'univers sonore de Debussy, C. I. S. 67
- Erhard KARKOSCHKA Zur Form und Formalanalyse, in: Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung, Darmstadt, Bd. 7, Mainz 1967
- Werner KORTE Struktur und Modell als Information in der Musikwissenschaft, in: AfMw XXI 1964, S. 1
- Friedrich H. KÖLSCH Der Impressionismus bei Debussy, Diss. Köln 1937. Düsseldorf 1937
- Ernst KURTH Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan, Bern ²1923
- Hugo LEICHTENTRITT Musikalische Formenlehre, Leipzig 1927
- LEMACHER-SCHROEDER Formenlehre, Köln 1962
- François LESURE siehe unter DEBUSSY und GODET
- Andreas LIESS Claude Debussy. Das Werk im Zeitbild, 2 Bde., Straßburg 1936, = Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Bd. 19
- Edward LOCKSPEISER Debussy, His Life and Mind, 2 Bde., London 1962
- Hans MERSMANN Musikhören, Wakendorf 1964
- Elfriede RIEDEL Das Klavierwerk Debussys und Ravels in der Entwicklung der Musik ihrer Zeit, Diss. Wien 1936 (masch.)
- Hans RUTZ Debussy, Dokumente seines Lebens und Schaffens, München 1954
- Nicolas RUWET Note sur les duplications dans l'œuvre de Claude Debussy, in: RB XVI, 1962, S. 57
- Henri SAUGUET Debussy, révolution permanente, C. I. S. 23
- André SCHAEFFNER Debussy et ses rapports avec la musique russe, in: Musique Russe, Bd. 1, Paris 1953
- Robert SCHMITZ The piano works of Claude Debussy, New York 1950 und Dover Reprint, New York 1966 (alle Zitate nach dem Reprint)
- Dieter SCHNEBEL Tendenzen bei Debussy, Brouillards, in: Die Reihe, Nr. 6, Wien 1960
- Arnold SCHÖNBERG Die formbildenden Tendenzen der Harmonie, Mainz 1954
- Giacomo SETACCIOLI Debussy. Eine kritische ästhetische Studie, übersetzt von Spiro, Leipzig 1911
- Karl-Heinz STOCKHAUSEN Von Webern zu Debussy, Texte I, Köln 1963, S. 75

- André SOURIS
ders. Debussy et Strawinsky, RB XVI 1962, S. 43
Poétique musicale de Debussy, C.I. S. 133
- Heinrich STROBEL Claude Debussy, Zürich 1940
- André SUARÈS Debussy, Paris 1936
- Léon VALLAS Claude Debussy et son temps, Paris 1932
- Emile VUILLERMOZ Claude Debussy, Genf 1957
- Eugene N. WILSON Form and Texture in the Chamber Music of Debussy and Ravel, Ph.D. University of Washington 1968
- Klaus WÖRNER Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik, Regensburg 1969, = Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 18
- Hellmuth Christian WOLFF Melodische Urform und Gestaltvariation bei Debussy, in: Dt. Jb. der Musikwissenschaft XI 1966
- Hans Rudolf ZELLER Mallarmé und das serielle Denken, in: Die Reihe, Heft 6, Wien 1960

CHRONOLOGISCHES VERZEICHNIS DER IN DIESER ARBEIT ZITIERTEN KLAVIERWERKE

Danse bohémienne	106
Deux arabesques	97, 107
I.	97, 99
II.	97, 99ff., 101, 102
Rêverie	102
Ballade	102
Danse	97, 106, 107
Valse romantique	106
Nocturne	97
Mazurka	97, 106, 107
Suite bergamasque	97, 103, 106
daraus:	
Prélude	100, 103
Menuet	100, 102
Passepied	125
Petite Suite	68, 97, 106
Pour le Piano	97, 103
daraus:	
Prélude	103ff.
Toccata	107
Estampes	105, 106, 108
Pagodes	51
La Soirée dans Grenade	26ff., 35, 42, 45, 51, 56, 64, 84, 87, 91, 105, 110, 112
Jardins sous la pluie	51, 52, 58, 64, 68
D' un cahier d' esquisses	106
Masques	106
L' isle joyeuse	106
Six Images	106
daraus:	
Reflets dans l' eau	63, 64
Hommage à Rameau	47
Mouvement	72ff., 79, 81, 84
Et la lune descend sur le temple qui fut	77ff., 81, 86, 89, 92
Children' s Corner	106
daraus:	
Jimbo' s Lullaby	67
Sérénade for the doll	39, 52
The snow is dancing	60, 84
The little shepherd	33f., 85
Golliwogg' s cake-walk	39, 55

Douze Préludes, 1. Buch

Danseuses de Delphes

Voiles

Le Vent dans la plaine

Les sons et les parfums

tournent dans l'air du soir

Les collines d'Anacapri

Des pas sur la neige

Ce qu'à vu le vent d'Ouest

La fille aux cheveux de lin

La sérénade interrompue

La Cathédrale engloutie

La Danse de Puck

Minstrels

106

45

45, 56, 59, 68, 89, 91, 94f., 96

40, 61f., 84, 88

64, 89, 91

39, 47, 55, 57, 85, 91

33f, 39, 70, 84

40, 61, 86, 88

85, 89

84f., 92

38, 43, 45, 47, 48, 59, 85, 91

55, 66

71, 85

Douze Préludes, 2. Buch

Brouillards

Feuilles mortes

La Puerta del vino

"Les fées sont d'exquises
danseuses"

Bruyères

General Lavine - eccentric

La terrasse des audiences

du clair de lune

Ondine

Hommage à S. Pickwick

Esq. P. P. M. P. C.

Canope

Les tierces alternées

Feux d'Artifice

106, 110

40, 48f., 57, 59

47, 87, 89, 91

55, 85, 110ff.

53, 55, 83

85, 87, 88

55, 57, 87

56, 59, 64, 85f., 89

87, 88

87

88, 89, 92

84, 87, 90

36, 37, 57, 86, 88

Douze Etudes

daraus:

pour les "cinq doigts"

pour les Tierces

pour les Quartes

pour les Sixtes

pour les Octaves

pour les Degrés chromatiques

pour les Agréments

pour les Notes répétées

pour les Accords

88

83f.

90

90

56, 58, 85

83

110

36

63

LEBENS LAUF

Am 8. Juni 1939 wurde ich als Tochter des Versicherungskaufmanns Peter Porten und seiner Ehefrau Josefine in Neuß, Bundesrepublik Deutschland, geboren.

Nach der Matur (1959) studierte ich an der Musikhochschule Köln Schulmusik und an der Universität Köln Musikwissenschaft bei Prof. Fellerer, Germanistik bei Prof. Binder, Philosophie bei Prof. Volkmann-Schluck, Pädagogik bei Prof. Drechsler und legte 1964 mein Staatsexamen für das Lehramt an Höheren Schulen ab.

Nach zwei Jahren Referendarzeit mit dem Assessorexamen als Abschluß unterrichtete ich ein Jahr als "Instructor" für Germanistik an der Southern Illinois University, Carbondale, Illinois/USA.

Vom Wintersemester 1968 bis Sommersemester 1972 studierte ich an der Universität Zürich Musikwissenschaft bei Prof. von Fischer, Germanistik bei Prof. Binder und Pädagogik bei Prof. Widmer.

Ich legte am 23. Juni 1972 an der Universität Zürich das Doktor-Examen ab.

Maria Porten

